


# ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А   А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О   Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

В МОСКВЕ ОТКРЫВАЕТСЯ  
международный театральный  
Чеховский фестиваль



 СВОЙ ЮБИЛЕЙ  
отмечает актриса  
Александринского театра,  
народная артистка России  
Светлана Смирнова

В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ  
театре состоялась премьера комедии  
Р. Бина «Один человек, два главара»  
по мотивам пьесы К. Гольдони  
«Слуга двух господ» в постановке  
Николаса Хитнера




ИСПОЛНИЛОСЬ  
70 лет  
Капе Гинкасу



В ВЕНСКОМ БУРГТЕАТРЕ  
состоялась премьера спектакля  
«Платонов» по пьесе А. П. Чехова  
в постановке Алвиса Херманиса.  
В заглавной роли — Мартин Вуттке



 В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ  
«Шaubюне» сыграли премьеру  
спектакля «Власть тьмы» по  
пьесе Л. Н. Толстого. Режи-  
сёр Михаэль Тальхаймер

В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ  
театре прошла премьера спектакля  
«Вишнёвый сад» по пьесе А. П. Чехова  
в постановке Хауарда Дэвиса. В роли  
Раневской — Зое Уанамейкер



Александр Поламишев в спектакле «Ваш Гоголь». Фото В. Сенцова

ЖИЗНЬ СПЕКТАКЛЯ

## ПЕРСОНА. ГОГОЛЬ «Ваш Гоголь». Александринский театр. Режиссёр Валерий Фокин

Этот спектакль порождён логикой перемен, определившей облик театра Валерия Фокина в последние годы — один из апрельских показов отнюдь не случайно прошёл в рамках фестиваля премии «Новая театральная реальность». Страстный исследователь и серьёзный знаток отечественного режиссёрского наследия, Фокин всегда был последовательно внимателен и к достижениям современного западного театра. Вполне закономерно, что хронологически последняя работа художественного руководителя Александринки естественно вписывается в контекст актуальной европейской режиссуры.

«Ваш Гоголь» представляет относительно новую для Валерия Фокина (да и для всей отечественной драмы) театральную модель, хорошо известную сегодняшней зарубежной сцене, — за скудостью профессионального русскоязычного лексикона её можно было бы условно назвать «сочинительской» (и столь же условно противопоставить модели «интерпретационной») — применительно к спектаклю, в процессе создания которого режиссёр занят не трактовкой существующего литературного первоисточника, а созиданием театрального текста ab ovo. Последовательное тяготение к «сочинительской» стратегии у Фокина можно было наблюдать ещё с начала 1990-х — достаточно вспомнить о таких разных постановках, как «Мистерии» и «Нумер в гостинице города NN», не говоря уже о прямо предшествовавших «Вашему Гоголю» спектаклях петербургского периода: не только методологически близком опыте «Ксении. Истории любви», но и о «Гамлете», «Живом трупе» и «Ревизоре». В трёх последних случаях Фокин пользовался неканоническими версиями канонических пьес, стремясь таким образом изначально уменьшить степень «пред-сочинённости» будущего спектакля: неканонические версии куда легче поддаются «авторизации», а значит, у формально работающего на территории «театра интерпретации» постановщика появляется возможность в куда большей степени сочинять, нежели трактовать.

«Сочинительской» является и одна из важнейших особенностей театрального языка «Вашего Гоголя» — значительный пласт спектакля образуют заимствования из предыдущих постановок режиссёра. Если в открывавшем юбилейный для Фокина сезон «Вечере с Достоевским» аллюзии на спектакли прошлых лет существовали в качестве инкрустирующих действие реминисценций-ретроспекций, то в «Вашем Гоголе» природа цитирования принципиально иная. (Обозначив двумя инсценировками «Записок из подполья» границы пути монодрамы

с малой сцены на большую, режиссёр позволил своему излюбленному жанру совершить логический круг и вернуться в «Вашем Гоголе» в исконное камерное пространство; есть большой соблазн и немалый резон назвать эти постановки диптихом.) В новом спектакле Фокин ведёт повествование, опираясь прежде всего на узнаваемые фигуры режиссёрской речи, используемые как важнейший носитель содержания — не проговариваемого до конца, но закодированного и сгущённого в своеобразных «гиперссылках». Отголоски «звука Гоголя» из «Нумера в гостинице города NN», образы «Пиковой дамы», приёмы «Вечера с Достоевским» и другие лексемы фокинского режиссёрского словаря работают в «Вашем Гоголе» на необычную концентрацию и объём театрального текста — при его рекордно короткой (чуть более часа) продолжительности.

Из предшествующего контекста «Вашего Гоголя» выделяется очевидное (и куда более осязаемое, чем и в «Ксении. Истории любви», и в «Гамлете») влияние постдраматической логики, с каждым сезоном оказывающей всё более заметное влияние на отечественный театральный процесс. «[...] Театральный текст не является привычным, активно используются невербальные средства; в центре — собственно театральный дискурс; текст — элемент, слой для изображения и выражения; язык — арсенал жеста. Вместо последовательного действия — сквозной монтаж; нет действия, а есть состояние; тело — единственная тема...». На первый взгляд может показаться, что в кавычки заключена цитата из особенно точной рецензии на «Вашего Гоголя». На самом деле это фрагменты «мартовских тезисов», изложенных столичным театроведом Владимиром Колязиным на посвящённом феномену постдраматического театра круглом столе, проведённом «Золотой маской» в рамках программы «Польский театр в Москве». Не относящиеся именно к постановке Валерия Фокина, тезисы эти очень точно обозначают ту систему театральных координат, в которой работают сегодня ведущие режиссёры Европы — и в которой существует «Ваш Гоголь».

Ключ к спектаклю — тема телесности. Именно тело оказывается в эпицентре исследуемой Фокиным ситуации мучительно конфликтных взаимоотношений внутреннего-духовного и внешнего-мирового, драматически обостряющихся и становящихся вечно-зримыми накануне физической смерти протагониста, в момент, когда «душа с телом прощается». Идея

Продолжение на стр. 2



разговора о Гоголе с точки зрения телесности — прицельное попадание режиссёра: автор «Носа» вошёл в русскую словесность первооткрывателем темы, и неспроста главный гоголевский миф (якобы при переносе останков обнаружилось, что скелет покоится в неестественной позе — отчего и родилась легенда, что за смерть была принята глубокая летаргия, что писатель впоследствии очнулся под землёй и кончил жизнь в страшных муках) связан именно с телесностью — коллективное бессознательное зафиксировало в истории столбовую тему Гоголя-художника и Гоголя-человека.

Сюжет «Вашего Гоголя» провоцирует закономерную аналогию с другим знаковым квази-биографическим (и, что характерно, также принадлежащим «сочинительской» режиссёрской стратегии) спектаклем недавнего времени — «Персоной. Мэрилин», средней частью триптиха Кристиана Люпы, посвящённого последним дням кумиров XX века. И Люпа, и Фокин обращаются к судьбам выдающихся личностей и к обстоятельствам их конфликтов с внешним миром как к примерам, способным выявить основополагающие противоречия современного общества. Причем рифмуются у них не только магистральные смыслы — противопоставление тела как глянцевого масс-медийного фетиша (официальный гоголевский портрет кисти Фёдора Моллера) и тела умирающего протагониста как данности, антитеза лакированного образа и неприглядно-много-трудной действительности реального человека. Странно схожи и частные, внутренние мотивы: попикона, которую еретически стремятся убедить в том, что она «важнее Христа» — и ощутивший себя к концу жизни пастырем-духовником писатель. Отдающая на ритуальное сожжение свою плоть Мэрилин — и презирающий всё плотское раб Божий Николай. Тут, разумеется, имеют место переклички не спектаклей, но художественных частей — Николая ли Гоголя, Мэрилин ли Монро. Или даже Константина Треплева: формула «аще не умрёшь, не оживёшь», которая могла бы стать эпиграфом «Вашего Гоголя», является судьбоносной и для героев Кристиана Люпы, и в принципе для большинства творцов.

В центре еле-еле освещённого потусторонним тремором флуоресцентных ламп (тех самых, что ещё называют отчего-то «лампами дневного света») камерного пространства Седьмого александринского яруса — не то помост, не то поминальный стол, не то стол проекторской; с обеих сторон — трибуны. Публику встречает тело: абсолютно неподвижное и как будто уже бездыханное. То ли покойник в саване, то ли только встречающий смерть, замерший в глубокой судороге страдалец. Нет, не тело даже — так, сколько-то пудов закоченевшего человеческого мяса. Живой труп, постепенно — леденящая эта постепенность надолго западёт в зрительские души — охватываемый страшнейшим ознобом. Причины лихорадки, как кажется, кроются не в физике, а в психике: здешний Николай Васильевич мучается одним лишь ощущением собственного тела в земном пространстве — несовместимым с жизнью, провоцирующим колоссальный внутренний зажим, душевную дисгармонию и этот самый озноб. Который суть лишь производная от сживающего со свету экзистенциального холода.

Всю эту информацию доходчиво транслирует уже в первом из бессловесных внутренних монологов Игорь Волков. Метаморфоза, произошедшая с одним из самых харизматичных александринцев — первый из ряда заготовленных режиссёром ударов под дых. Выдающийся артист в последние годы приучил зрителя (и того, кто ещё помнит «Весёленькое кладбище», и того, кто эту этапную роль уже не застал) к существованию почти исключительно в границах человеческого, слишком человеческого, — в то время как в «Вашем Гоголе» ему приходится оперировать совершенно иным, пожалуй что диаметрально противоположным актёрским инструментарием. Именно актёрским и именно инструментарием: при попытке описать и объяснить эту роль Волкова имя Ежи Гротовского, несомненно, приходит на ум первым. Однако театральность «Вашего Гоголя» ничуть не замутнена приставкой «пара-» — что в данном случае солидный комплимент и самому актёру, и его Мастеру. Собственно, спектакль и начинается с откровенно театрального «минус-приёма»: почти налысо обритый и раздетый до исподнего заслуженный Гоголь России Игорь Волков в «Вашем Гоголе» на своего легендарного двойника нисколько не похож. Тем самым режиссура достигает необходимого эффекта острашения: вместе с покровами истории снять с «привычного» «Гоголя» весь праздничный грим и лоск, оставив нагим «сгустком плоти». «Тварью дрожащей» — ставшей одним сплошным нервом.

«Холодно»: вот первое из слов, которое вынесут на поверхность спазматические волны. Другим словом будет «Петербург», третьим и четвёртым — «холодный город». Не то чтобы произносящий умолял окружающую его пустоту о помощи — нет, он, скорее, лишь констатирует факт: протагонист спектакля Валерия

Фокина (как, скорее всего, и исторический его прототип) изначально уверен в том, что понять его и помочь ему некому. И действительно: нарушая предпробовую тишину казённо громким стуком каблуков, переключавшие в «Вашего Гоголя» из «Нумера в гостинице города NN» сюрреалистического вида существа в медицинских халатах и надвинутых на глаза меховых шапках (ёмкий образ не столько мещанства, сколько обывательского равнодушия) в ответ набрасывают на героя Игоря Волкова огромное количество шуб и прочих «полът» — превращая его в жалкую бабу, «прореху на человечестве». Позднее эти же существа — уже в обличии сошедших с картин Иеронимуса Босха врачей-эскулапов — примутся страшить несчастного гирудотерапией (муки, приносимые Гоголю новомодным лечением пиявками — документально засвидетельствованный факт) и медицинскими инструментами, более напоминающими орудия пыток.

Так экспонируется основная тема «Вашего Гоголя»: унижение человеческого достоинства невниманием, следованием клише, желанием относиться к уникальной индивидуальности как к застывшей маске. Современники, неспособные понять и оценить феномен гоголевского угасания-ухода, приравниваются Фокиным к потомкам, филистерского удобства ради редуцировавшим объёмы гоголевской личности до убого-пло-



Игорь Волков в спектакле «Ваш Гоголь». Фото В. Сенцова

ского «хрестоматийного» образа. В одной из центральных сцен спектакля Александр Поламишев материализует распространённый в массовом сознании образ Гоголя-жуира, Гоголя-бонвивана — ближайшего родственника Хлестакова; живёхонького молодчика, общающегося с Пушкиным «на дружеской ноге» и ценящего кулинарные изыски. Рекламирующий «ресторан на Малой Морской» масс-медийный Гоголь с эстрадной развязностью предлагает своему двойнику откусать «любимое блюдо Николая Васильевича», а маленькие демоны итальянского карнавала тычут в лицо страдальцу чёрными клювами и муляжами средиземноморских яств, сомнительной (пусть и весьма реалистично выполненной) бутафорией. Не приемлющее телесно-мирского тело выплёвывает гигантскую оливку — чем, разумеется, страшно досаждают масс-мифическому «Гоголю» и макабрическим обывателям: «очная ставка» созданного ими парадного образа с Гоголем «реальным» оборачивается постыдным конфузом.

Репутацию истинного Гоголя — парадоксалиста и сюрреалиста — режиссёр восстанавливает в визионерских интермедиях, которыми в фокинском театре блистательно дебютирует ученица Дмитрия Крымова, сценограф Мария Трегубова. Герой спектакля одной ногой находится уже где-то Там, и потому действие призрачно-биографических tableaux vivants совершенно логично разворачивается на подлинных театральных небесах, в пространстве александринских декорационных цехов, снабжённом занавесом и обращённом в подобие иллюзорно-бесконечной сцены. Каждый из всполохов угасающего сознания скроен по единому драматургическому лекалу: за мнимо-идиллической маской прячется не сразу заметная сюрреалистическая гримаса. Наиболее очевидно этот приём явлен уже в первом эпизоде, когда под звуки народной песни возникает вроде бы блаженно-безмятежное воспоминание о детстве в родной Украине, о плодородном земном рае — живописуемое, впрочем, совершенно кафкианскими приёмами: картинка преувеличенно искажена в цветах и объёмах, на гигантских растениях сидят исполинских размеров насекомые — кошмар, прикидывающийся пасторалью. Этот же принцип положен в основу итальянского видения: не солнечный Рим (оставшийся лишь на страницах одноимённой гоголевской повести), но сумрачная Венеция, гондолы на роликах (иронический поклон современности), зло-

вещие карнавальные фигуры в баутах и вороны — вестники смерти. Это Аппенины, увиденные сквозь призму немецкого постромантизма, воспевшего Венецию как город медленного умирания.

Имеется и открытка из Петербурга: первый из занавесов скрывает снег и град (знакомство с Северной Пальмирой — всегда столкновение с её климатом), второй — ослепительную перспективу Невского проспекта в сторону Адмиралтейства, срисованную с «идеальных городов» итальянских театральных художников. Юным провинциалам, приехавшим покорять столицы, свойственно видеть их совершенными и лишёнными любых недостатков. Мгновение — и маленькие сподручные режиссёра уже разбирают пазл открыточного вида на кусочки, точно монтировщики — декорации: молодой Гоголь открывает для себя Петербург как сцену, спектакль на которой он будет режиссировать собственноручно (в следующем эпизоде он и впрямь репетирует «Ревизора»). Эта метафора совсем неслучайна — именно Гоголь стал одним из главных авторов «петербургского текста», а вместе с тем и архитектором «умышленного города»: Пётр заложил его фундамент, но основную застройку осуществили приезжие литераторы, художники и композиторы, по кирпичикам возведшие известный нам Петербург. Общение с которым, как известно, ни для кого не заканчивается благопо-

лучно: город высасывает его обитателей изнутри, превращая в бескровные силуэты, в эфемерные тени, переключавшиеся в «Вашего Гоголя» из толпы бесплотных фланёров фокинской «Пиковой дамы».

Драматургия «Вашего Гоголя» ретроспективна, и в кульминационной фазе спектакля Фокин указывает на конкретную точку невозврата, после которой земные часы классика начали последний отсчёт: стоит только монологу из «Авторской исповеди» дойти до желания писательствовать «для общего добра», как занавес стремительно падает — словно глаза Гоголя окончательно заволакиваются пеленой. Ход режиссёрской мысли, вероятно, можно объяснить следующим образом: Гоголь тяготился своей не слишком соответствующей христианским канонам художнической сущностью (не даром ведь В. В. Розанов писал о «гоголевской мертвечине») и рад был бы обновиться в направлении «разумного, доброго, вечного» — но был принуждён оставаться самим собой (воочию явленная зрителю попытка гоголевского бегства завершается бегом по кругу, невозможностью избежать предначертанного маршрута). Грустный парадокс истории заключается в том, что потомки (за исключением, может быть, петербургских формалистов и ОПОЯЗовцев), как известно, Гоголя не поняли — и «упростили» его по собственному разумению, сведя мастера гротеска, разорванного сознания, алогизма и барочных безумств к реалистическому бытописателю, поставившему фольклорных небылиц. Иными словами — превратили живого человека в фальшивый фетиш. Процесс его создания показан в ключевой сцене «Вашего Гоголя»: при помощи париков и накладных усов гримёры за несколько минут превращают Александра Поламишева и Игоря Волкова в молодого и зрелого Гоголей, позирующих в мизансцене с моллеровского портрета.

После этого герою Волкова не остаётся ничего, кроме как сделать последний шаг — переступив, наконец, размываемую на протяжении спектакля (прежде всего партитурой Александра Бакши, преследующей Гоголя шумовыми галлюцинациями, подхватывающей флейтой звук справляемой нужды и т. д.) и без того зыбкую границу между мирами. Монолог о неудаче второго тома «Мёртвых душ» (во время которого Александр Поламишев перевоплощается одновременно в автора, наблюдающего за «самопроизвольно» воспламеняющейся рукописью, — и в того самого слугу, что успел вытащить манускрипт из камина) завершается для Гоголя-Волкова финальным ознобом и выступающими на лбу крупными горошинами пота. Пока капельдинеры обкладывают безжизненное тело венками, из «пены дней», сопровождаемые газетным шуршанием, на подмостки выходят главные герои спектакля — цветавские «глотатели пустот, читатели газет», помещански безвкусно одетые обыватели, с почтением и значительностью забрасывающие своего кумира искусственными цветами. Место в литературном пантеоне классиков «Их Гоголь» занимает рядом с «Пушкиным» — из которого потомки помнят лишь звучащие строчки про Лукоморье и дуб зелёный.

Настоящий же Гоголь, Гоголь без кавычек, Гоголь-сам-по-себе уйдёт в прямо противоположную сторону — в окно, повторяя маршрут не только Ивана Кузмича Подколесина, но вообще всех уходящих, покидающих земные пределы фокинских героев последних лет. Колокольчики «птицы-тройки» звенят призывно, и квадрига Аполлона готова умчать Николая Васильевича прочь и от Невского проспекта, и от его обывателей, оставив публику спектакля в полной тишине и полной темноте. Взаперти, в тупике. Одних. Без Гоголя.

Дмитрий Репанский



## ГЁТЕ, КЛЯЙСТ, ШТАЙН



Немецкий акцент в программе недавно прошедшего фестиваля «Европейская театральная премия» естествен и очевиден, учитывая, что обладателем «театрального Оскара» в нынешнем году был признан Петер Штайн. Вместе с тем, ожидания от спектаклей лауреата скорее не оправдались — несмотря на множество тёплых речей, посвящённых значению штайновских постановок для русского театра, его «Разбитый кувшин» был принят прохладно, а «Фауст-фантазию», не сговариваясь, лишили самостоятельного звучания, отнеся на счёт торжественной церемонии. В любом случае, финский «Мистер Вертиго» вызвал гораздо больший энтузиазм и публики, и критики, став несомненным хэдлайнером театрального смотра.

Всё дело в том, что Петер Штайн предстал перед российским зрителем в роли не совсем привычной — не прежнего частого московского гостя 1990-х, обладателя премии имени Станиславского за лучшие зарубежные постановки Чехова, и не создателя монументальной «Орестей». Он обманул ожидания и тех опытных театралов, кто предвкушал новую «Чайку», и более молодых любителей театра, выросших на Остермайере, Персевале и Тальхаймере. К немецким спектаклям режиссёра иностранному зрителю, в идеале, надо подходить, вооружившись знанием и любовью к немецкому языку, национальной литературе и театральной традиции Германии. Иначе как поймёшь, что в недавней постановке «Валленштейна» Штайн сближает Шиллера с Лессингом и «Марией Магдалиной» Геббеля, а также даёт отсылки к немецкому натурализму? Штайн сплетает театральные эпохи и литературные традиции, он ищет связи и закономерности немецкой и, шире, европейской культуры, исследует культурный код ДНК современного человека, — естественно, с позиций дня сегодняшнего. Всегда выступая против «сытого спокойствия и оппортунизма», Штайн и на этот раз не обманул, заключив истинные, вечные страсти и глубоко актуальные проблемы эпохи в изысканно-непритязательную театральную форму.

«Разбитый кувшин» многие в Германии считают последней «чистой» комедией высокого ранга. Полнокровное комическое действие, крепкие, ладно скроенные характеры, идеально выстроенный драматургически сюжет — как и любая высокая комедия, пьеса Кляйста оборачивается неразрешимым, трагическим противоречием. Из классической комедии о поисках справедливости Штайн делает трагедию комически огромной несправедливости. Актёры «Берлинер Ансамбль» во главе с удивительным Клаусом-Марией Брандауэром в течение двух часов выстраивают на сцене мир, прогнивший в самой своей основе, чтобы тут же, едва мы в него поверим, предъявить краснощёкую губастую маску вечно плачущего паяца. «Когда все надежды разбиты», — писал один немецкий критик, — остаётся лишь Театр». И этот Театр действительно возникает, вырастает из финального зонга, воплощая собой силу и тайну брехтовской традиции.

Всё начинается с гравюры Жан-Жака Лё Во «Судья, или Разбитый кувшин» 1782 года — той самой, что подсказала Кляйсту сюжет его будущей комедии. В сценографии Штайн скрупулёзно воспроизводит основные доминанты композиции: тяжёлый, покрытый парчой стол писаря, массивное деревянное, обитое кожей кресло судьи — почти трон (сразу понятно, что владельца такого кресла нелегко будет согнать с насиженного места), скромная скамейка для посетителей присутствия, открытое ставнями окно, в которое улепетнёт опозоренный судья, и посреди всего этого — разбитый кувшин, символ разрушения первозаданной цельности мира. Сценография, отсылающая к гравюре XVIII века, диктует графическую точность мизансцен и придаёт действию вневременной характер — перед нами будет разыграна история, касающаяся неких фундаментальных законов мироустройства. «Живые картины» из жизни одного утрехтского судьи, комедийно вывернутый сюжет эдиповых поисков старого греховодника Адама — это картины вечных типов и вечных конфликтов. Ключевой мотив Кляйста, которому следует и Штайн, — мотив дознания, поиска истины. Но если романтизм ещё оставляет надежду эту истину найти, то в современной постановке для неё не остаётся шанса. Прежде всего, ей сопротивляется судья Адам в блестящем исполнении Брандауэра. С кем только не сравнивала немецкая критика этого героя — и с Мефисто (благо, контекст имеется), и с обычным мелкокалиберным чёртом, и с падшим ангелом. Корифей «Берлинер Ансамбля» играет величайшего лжеца со времён грехопадения. То безобидный старикашка, пытающийся по делу и без приобнять молоденьких служанок, то местечковый божок, грозно рыкающий на просителей, то лакей и лизоблюд, то глупец, то насмешник и остро слов. Судья Адам — аморалист, которому позволено выносить любые приговоры, ведь больше в этом захолюстье их выносить просто некому. Он жжёт без упоения — скорее по инерции, понимая, в отличие от большинства своих сценических предшественников, что каждый новый пассаж приближает его к краю пропасти. Брандауэр-Адам — как и его Хёфген из фильма Иштвана Сабо — лицедей самой высокой пробы. Но стягивая на себя значительную часть сценического действия, он всё же оставляет место достойному актёрскому ансамблю. Вальтер, Рупрехт, Марта, Ева — каждому из них выделено достаточно сценического времени и внимания, чтобы самозабвенно, с инфантильной искренностью изолгаться, отстаивая собственные интересы.

В комедии Кляйста появление ревизора Вальтера — возможный путь разрешения спора «сверху» в отсутствие надежды на исцеление «изнутри». Штайн явно сомневается в возможности «бога из машины». Актёр Мартин Зайферт играет не то чтобы второго Адама, но лжеца меньшего таланта и более высокой должности. Грешки Адама — жадность, самолюбие, саслолюбие — в полной мере присутствуют у Вальтера, поэтому так легко, уже в сцене обеда, он в буквальном смысле «раскусывает», вместе с лимбургским сыром, старого прощелыгу. Когда же хождения Адама раскрыты и наступает новый этап сценического расследования, теперь уже по делу новобранца Рупрехта, то Вальтер преподносит себя во всей красе, разыгрывая

Сцена из спектакля «Разбитый кувшин». Фото Дж. Ракете



Петер Штайн

перед красоткой Евой щедрого дядюшку-спасителя. Ложь Евы, как справедливо замечал рецензент в предыдущем номере «Империи драмы», — главная новация Штайна. Дело в том, что именно с образом Евы связаны последние надежды Кляйста. Её безоговорочная любовь к Рупрехту, которую она героически защищает, её требование веры вопреки всем очевидностям — это, по Кляйсту, единственное, что ещё способно восстановить порушенную цельность мира, склеить пресловутый разбитый кувшин. Но у Штайна Ева защищает не возлюбленного, а себя. Действительно, «не было никакого шанца с воинским призывом жениха, [...] был лишь простой разврат, будничныи и древний, как имена любовников» (Алексей Гусев). Дуэт Катарины Зузевиנד — Евы с Брандауэром разыгран удивительно напряжённо — это дуэт любовников, которых застали врасплох. История с комическим толстячком Рупрехтом (Роман Каноник), к которому Ева по ходу действия теряет всякое доверие, выглядит мелкой и незначительной на фоне этой едва обозначенной страсти.

В конце судья Адам, как ему и положено, улепётывает по заснеженным бутфорским снегом холмам, что открываются в глубине балтдомовской сцены. Финальный зонг, шуточное вознесение величайшего из всех лжецов над преследующей его толпой, весёлые танцы этой толпы — пожалуй, исключительный почерк «Берлинер Ансамбля»; то самое *отстранение* — снятие неразрешимого противоречия через утверждение тотальной театральности.

Другой шедевр Петера Штайна — спектакль «Фауст-фантазия» — критика вовсе оставила без внимания. Между тем, созданный в память о грандиозном эпическом «Фаусте» 2000 года, статистику которого с наслаждением цитируют во всех СМИ и буклетах (1, II части, 2 года подготовки, 22 часа действия, более 12 тысяч стрóf Гёте, миллионный бюджет и т. д.), этот камерный концерт для голоса и фортепиано явился настоящим пиршеством для слуха. Наум Яковлевич Берковский, великий русский германист, жаловался некогда в своих лекциях на отсутствие адекватного перевода «Фауста». У Брюсова, говорил он, неплохие философские монологи, а лирические сцены и сцена в погребке Ауэрбаха пропали; Фету, наоборот, удался лирический ключ, Пастернаку — простонародный стиль. У Холодковского и вовсе «гладкий, аккуратный, никакими художественными достоинствами не блещущий стиль». Слушая чтение Штайна, впервые стало ясно, как прав был русский учёный. Дело в том, что в подлиннике «Фауст» — чрезвычайно разнообразный по мелодике поэтический текст. Здесь и лирика, и патетические философские рассуждения, и ядовитый гётевский сарказм, и метко схваченный быт. Следуя всё тому же Берковскому — «не философский код, а лирическая стихия, стихия музыки и поэзии». Буквально так и воплотили поэму Гёте режиссёр-чтец Петер Штайн и композитор-пианист Артуро Аннекино. Премьера спектакля прошла по следам ганноверского эпохального «Фауста» в начале 2000-х, а в России его слышали единственный раз в 2008 году, на открытии сезона Театра Наций. Видимо, это был совсем другой спектакль, потому что даже уважаемый А. В. Бартошевич вычитал в нём лишь «волшебную сказку с забавными и нестрашными чертами, ведьмами и прочей нечистью» — и вместе с тем простую человеческую историю о любви и предательстве». Петер Штайн, режиссёр-филолог с музыкальным слухом, любящий красоту родного языка и, конечно, досконально изучивший творчество «величайшего из немцев»; Штайн, работавший над «Фаустом» десятилетиями, задумавший и воплотивший хоть и спорный, но грандиозный спектакль-гимн Гёте — и вдруг «простая человеческая история». Впрочем, «Онегин» Пушкина — тоже в своём роде простая человеческая история. Самое главное, что штайновский «Фауст» всё же прозвучал, обнаружив для нас лирическую логику трагедии.

Авторы спектакля сильно купируют текст — никакого «Театрального пролога», и даже «Пролог на небесах» растворился в музыке Аннекино. Изъяты сцены с Вагнером, включая сцену пасхальных гуляний, сцена с Учеником и сцена в кабачке Ауэрбаха. Штайна интересуют определённые лирические мотивы поэмы — и бытописание, сатира, театральность к ним, видимо, не относятся. Штайн и Аннекино читают лишь «Трагедию Гретхен», но, Бог мой, как читают! Поэтическая система Гёте переливается, словно драгоценный камень, и так же, переливами, следуют действию, сменяя и дополняя друг друга, музыка рояля и музыка эталонного немецкого языка — языка Гёте. Фаустовский мотив движения, действия как преодоления кризиса познания, мощное начало которому даёт монолог «Я философию постиг...», разбивается о не менее мощную тему сомнений и мучительных колебаний героя, возникая позже контрапунктом то в сцене сделки с Мефистофелем, то в «Лесной пещере», то во время встречи с Гретхен. Лейтмотивы Гретхен — тема народности, гармонии и покоя в начале, печали — в сцене за прялкой, тоски и безумия — в финале. Артуро Аннекино никогда не даёт резких, однозначных красок и прямых цитат. В музыкальном его «Прологе» хаос соседствует с гармонией, а ехидные наигрыши, напоминающие о «Мефисто-вальсе» Ференца Листа, борются с патетическими интонациями фаустиана в духе Гуно. Вальпургиевуночь режиссёр и композитор выстраивают по контрасту к мощным органным аккордам сцены «В храме» как грандиозное мракобесие атональной музыки. Постоянно — диалог, постоянно — спор: оправдать или осудить. И финал этой музыкальной поэмы не даётся однозначно. Алексей Бартошевич пишет, что Штайн спотыкается о слово «спасена», будто не решаясь утверждать то, что за ним стоит. В нашем случае вернее сказать, что в завершающей сцене, как и в «Прологе на небесах», все лирические мотивы исполнители собирают во многоликое и цельное музыкальное полотно. Как зонг в «Разбитом кувшине» Штайна завершает спектакль утверждением театральности, так в его «Фаусте» безусловной остаётся лишь музыка.

Здесь немецкий режиссёр, сказал, кажется, своё новое и мудрое слово. Мы можем верить в «спасена», как верили все немцы со времён Гёте до недавних пор. Можем не верить, как не верит в это, например, Михаэль Тальхаймер. Но музыка, заложенная в этот текст, несомненна, и пока она — камертон человеческого духа — звучит, мы будем задаваться вопросами, которыми задавался автор «Фауста».

АЛЕКСАНДРА ДУНАЕВА